

УДК 821.161.1-1/-9 + 75.04 + 159.92:124.4

К. В. Загороднева

**Д. РУБИНА И Б. КАРАФЁЛОВ,  
Б. АХМАДУЛИНА И Б. МЕССЕРЕР:  
СТРАТЕГИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ**

Интерес к многолетним супружеским парам (писатель Дина Рубина и художник Борис Карафёлов, поэт Белла Ахмадулина и художник Борис Мессерер) был отчасти спровоцирован размышлениями над обложками к произведениям Дины Рубиной, созданными в разное время разными художниками-оформителями. «Как часть архитектуры книги обложка и ее оформление подчиняются общим закономерностям взаимоотношения литературного текста и иллюстрации» [Тулякова, с. 251], тем более, если подразумевать под последней самостоятельный жанр изобразительного искусства. Проанализировав красочные театральные обложки и иллюстрации Б. Карафёлова, которые как бы срослись с текстами Д. Рубиной [см.: Рубина, 2005б, 2008], мы пришли к выводу, что обложки к тем же произведениям, созданные художниками И. Лыткиной, А. Бондаренко, А. Ходаковским и др., кажутся «чужими».

По контрасту с предыдущими двумя яркими образцами, созданными Б. Карафёловым, обратимся к «мрачной» обложке художника-оформителя А. Бондаренко, выполненной в коричневых и темно-коричневых тонах, на которой громоздкая женщина-статуя пусть и перекликается с содержанием романа, но диссонирует с общей авторской концепцией, тесно связанной с повышенным интересом к живописи и театральности [Рубина, 2004]. Приведем еще один пример нарочито небрежного оформления сборника ранних рассказов и повестей Д. Рубиной под общим названием «Двойная фамилия», где художница И. Лыткина, стилизуя обложку под серые обои советской эпохи с карандашными записями телефонов и неотложных дел, кроме всего прочего, «приклеивает» на них свидетельства времени (фантики от конфет, проездные билеты, старые конверты и др.) [Рубина, 1990]. По-видимому, тесную связь иллюстраций Карафёлова с текстами писательницы отмечают и сами издатели и, стремясь угодить

эстетическим запросам преданного читателя Д. Рубиной, обращаются «за помощью» к работам мужа-художника [Рубина, 2005a].

Принимая как осознанную необходимость творческий союз художника и писателя, состоящих в браке, Д. Рубина, подыгрывая современным культурным реалиям, совершенно по-светски оценивает роль мужа-рисовальщика:

Так ведь иллюстрирование книг жены-писательницы самая-то и есть супружеская обязанность мужа-художника. <...> ...художник не только читает готовую рукопись, но и присутствует при ее постепенном рождении, выслушивает всякие попутные глупости по теме, покорно сидит, когда ему читают куски, опять покорно сидит, когда читают переделанную рукопись, потом бесконечно сидит над рисунками, которые жена бракует, бракует и бракует, чего бы она никогда себе не позволила в совместной работе с посторонним человеком... Это и называется содружеством двух творческих личностей, измученных друг другом [Рубина, 2008, с. 67].

Иронизируя по поводу созвучия слов *брак* и *бракует*, писательница, с одной стороны, «оголяет» творческий процесс, а с другой — связывает его с проблемой взаимоотношений между людьми. Поддакивая жене в книге «Окна», Б. Карафёлов иронично замечает насчет двух случайно встреченных в Венеции туристов:

Вот и придумай для них сюжет. <...> И не маши на меня, чего руками-то махать. Мое дело маленькое: ты придумай, а я тебе картинку с ними напишу [Рубина, 2012, с. 76].

На картине Б. Карафёлова «Персонаж кафе в Арле» изображен сидящий на стуле человек с собакой, рядом с ним на столике — бокал со светлой жидкостью, возможно, пивом [Рубина, 2005b]. Эта картина в книге «Холодная весна в Провансе» как бы предвосхищает рассказ о пребывании героев в том самом кафе, где выпивал Ван Гог с Гогеном, и о наблюдении над поведением одного «работяги», который поил ротвейлера пивом из бокала. Собака «жадно лакала, после чего хозяин предостерегающе поднимал палец, подносил бокал к губам и отпивал глоток-другой» [Там же, с. 191]. С одной стороны, желтый цвет, служащий фоном, и тщательно выписанный в профиль и в фас деревянный стул (кстати, напряженная поза персонажа тоже повторяет

очертания стула), отсылают к работам самого Ван Гога, к его повышенному стремлению в Арле к резко-желтой ноте и сопутствующей тяге к абсенту, а с другой — обстановка и поведение хозяина собаки перекликаются с описанием местопребывания героев в кафе. Возникает вопрос, что появилось раньше (текст или картина), а может, они рождаются одновременно в процессе непрерывного диалога между писателем и художником в их совместных путешествиях?! В книге-альбоме «Окна», включающей в себя девять новелл и 54 картины, но имеющей в библиографическом описании подзаголовок «роман», на обложке изображены лесенкой друг над другом три картины Б. Карафёлова [Рубина, 2012]. В центре располагается полотно с плывущей над городом влюбленной парой в обнимку, а наверху изображена птичка, по-видимому, из будущего ненаписанного, но озвученного в интервью нового романа писательницы «Русская канарейка». Завершает трилогию картин на обложке фигура улыбчивого мужчины в шляпе с посохом.

Альбомный формат книги «Окна», естественно, предвосхищает доминирующее (в отличие от текста) положение находящихся в ней картин. Примечательно, что сами авторы подчеркивают присутствие в книге именно картин, а не иллюстраций, в уменьшенном, по-видимому, формате. Учтем, что во время презентации книги в России предполагалась выставка работ Б. Карафёлова, но супруги, более 20 лет живущие в Израиле, отказались от этого предприятия в силу проблем, сопутствующих вывозу картин из страны, ограничившись их электронным аналогом<sup>3</sup>. Ассоциативно книга «Окна» отсылает нас к книге-альбому с живописными работами М. Ю. Лермонтова, в котором составители позаботились о том, чтобы воспроизвести, насколько это возможно, рисунки и акварели поэта в натуральную величину [см.: Лермонтов]. Несмотря на то, что предпочтение в альбоме Лермонтова резонно отдается визуальной составляющей, прозаические (отрывки из писем, свидетельства современников и др.) и стихотворные фрагменты время от времени все же попадают на сияющей белизне глянцевых страниц. Нетрудно заметить, что текст как таковой хаотичен и не заполняет «пустоту» и «белизну» альбомных стра-

---

<sup>3</sup> Анализ книги «Окна» в контексте «внесезонных» книг Д. Рубиной представлен в нашей статье [см.: Загороднева, Бочкарёва].

ниц, оставляя простор читательскому воображению. Попутное обращение к творчеству поэта XIX в. может послужить мостиком к поэту XX в. и естественным переходом к следующей паре — Б. Ахмадулина и Б. Мессерер.

Столкнувшись в библиотеке с небольшой книгой стихов Беллы Ахмадулиной, изданной ровно 30 лет назад, мы обнаружили в библиографическом описании упоминание о художнике этой книги Борисе Мессерере, хотя, по правде говоря, кроме виньеточного оформления обложки, никаких рисунков в книге стихов не наблюдается [Ахмадулина, 1983]. Конечно, впоследствии художник Мессерер будет более «раскрепошен» в оформлении книг жены-поэта, и примечательно, что лейтмотивом его оформительских работ станет образ-символ граммофона, всячески варьируемый им на страницах книг [см., например: Ахмадулина, 1997; Ахмадулина, 2000]. Основной причиной тому, на наш взгляд, послужило стихотворение Б. Ахмадулиной «Дом» (1974), посвященное Б. Мессереру, в котором поэтесса сравнивает свою лирическую героиню с граммофонами:

Мне — выше, мне — туда, где должен  
пришелец взмыть под крайний свод,  
где я была, где жил художник,  
где ныне я, где он живет.

<...>

О, для раската громового  
так широко открыт раструб.  
Четыре вещей граммофона  
во тьме причудливо растут.

Я им родня, я погибаю  
от нежности, когда вхожу,  
я так же шею выгибаю,  
я так же голову держу.

Я, как они, витиевата,  
и горла обнажен проем.  
Звук незапамятного вальса  
сохранен в голосе моем [Ахмадулина, 1979, с. 174].

Характерно, что большинство фотографий поэтессы, помещенных в ее книгах на фронтисписе, предлагают изображение Б. Ахмадулиной в профиль с вытянутой шеей и приподнятым подбородком, в то время как художник часто изображает ее в фас. На картине «Белла Ахмадулина. Портрет в интерьере» увеличенные в размерах граммофоны, расположенные по обе стороны от героини, чья поза повторяет извилистые линии на ее платье, перекликаясь с линиями на полу, но диссонируя с линиями-звуками, доносящимися из граммофона, как будто оглушают хрупкую девушку, но дерзкого поэта, чье несколько отстраненное лицо, напоминает пламя свечи, изображенной рядом. Появление свечи не случайно, так как, по воспоминаниям Бориса Мессерера, «Белла писала всегда только ночью. Она шла в ночь... и все время строго соблюдала это свое ночное поэтическое время и очень заботилась, чтобы было все прибрано в этот момент. <...> Свеча. Никаких лишних предметов» [Мессерер]. Образ свечи встречается и в других стихотворениях поэтессы и часто связан с долгой дорогой, глубоким одиночеством и любовью невпопад: «...что тот, столь счастливо любивший / печаль и блеск осенних дней, / идет дорогой обычной / на жадный зов свечи моей» [Ахмадулина, 1979, с. 158].

По-видимому, этот ранний портрет (и его вариации) сыграл значительную роль в судьбе поэтессы, что обусловило его наличие на форзацах книги воспоминаний и эссе «Миг бытия» [Ахмадулина, 1997]. Интересно, что в начале книги происходит наложение фотографии на картину, и маленькая часть уха на фотографии, не прикрытая волосами, остается уязвимой для этого массивного звукозаписывающего и звуковоспроизводящего устройства, что символически сближает поэта и граммофон в демонстрации эпицентра звуковой энергии. Среди многочисленных портретов Б. Ахмадулиной, созданных мужем-художником, хотелось бы выделить «Сиреневый портрет Беллы» и «Красный портрет Беллы», которые были использованы в качестве оформления обложек ее книг «Путник» и «Миг бытия» соответственно. Трогательное, почти кукольное лицо, обрамленное изящной шляпкой с бантом, и нарядное платье героини «Сиреневого портрета» [Ахмадулина, 2007] дополняют облик красавицы и откликаются на слова Виктора Ерофеева: «Все поколение прекрасно болело прекрасной влюбленностью в Беллу. Ее называли женщиной завораживающей красоты» [Ерофеев]. Задумчивость и погруженность

в созерцательность, а также определенная уязвимость и сопутствующие сомнения героини на портрете симптоматичны высказываниям самой поэтессы, адресованным Б. Мессереру: «Ты стараешься, собираешь каждую мою бумажку, неужели ты думаешь, что во мне что-то есть?» [Мессерер].

По контрасту с портретом Беллы в сиреновом яростный в своих красках «Красный портрет» излучает яркий свет и энергию, как разгорающийся костер, и подчеркивает другую сторону натуры поэтессы, заключающую в себе дерзость, самолюбивость и непреклонность [Ахмадулина, 1997]. Прямоугольник «полыхающей» Беллы служит для оформления обложки ее автобиографической книги, в которую также включены и свидетельства современников, в том числе Иосифа Бродского, который считал, что «Белла Ахмадулина — поэт гораздо более высокой личностной и стилистической чистоты, нежели большинство ее сверкающих либо непрозрачных современников. <...> ... И звук — стенающий, непримиримый, волшеббно гипнотический звук — имеет решающее значение в ее работе» [Бродский, с. 258–260]. Исполнительская практика самого И. Бродского, который читал себя так музыкально-однообразно, на одной мучительно растянутой интонации, потому что полагал, что поэтический ритм есть структура, повторяющая время, а стихи должны тянуться ровно столько, чтобы воплотился замысел, производила на современников большое впечатление, вызвав много подражателей в аспекте повествовательной интонации.

В основе документального фильма-элегии «День-Рафаэль» (2011) режиссера Андрея Хржановского — уникальные съемки Б. Ахмадулиной, сделанные во время путешествия поэта в Италию на родину Рафаэля. Красивый фильм-посвящение, сотканный из монолога-воспоминания Тонино Гуэрро о близком друге Белле, разбавляется пейзажами итальянской провинции, картинами Б. Мессерера, видами Тарусы, документальными съемками Беллы и Бориса вместе. Фильм вышел на экран уже после ухода Б. Ахмадулиной и отчасти поэтому пропитан острым ощущением драматизма бытия. Цикл передач Б. Мессерера «Монолог свободного художника» на телеканале «Культура» практически целиком посвящен воспоминаниям о совместной жизни с поэтессой. Недавно вышедшая книга «Промельк Беллы» имеет коллажный принцип построения, и в ней наряду с воспоминаниями

мужа-художника содержатся фрагменты переписки Б. Ахмадулиной с друзьями, выдержки из интервью и др.

Подведем итог. Сосредоточившись на исследовании оформления обложек к книгам Д. Рубиной и Б. Ахмадулиной, созданных их мужьями-художниками, мы проследили разные варианты диалога визуального портрета автора с концепцией его произведений, а также того, в какие формы этот диалог на страницах книги облекается и куда он уводит в процессе жизнетворчества. Ярко выраженное авторское обаяние и писательский артистизм Д. Рубиной симптоматично откликаются на красочные театральные обложки к ее произведениям, созданные мужем-художником, а наигранно-ироничное отношение к браку (*брак — бракует*) перекликается с порой забавными картинами художника и его подыгрыванием жене (*Мое дело маленькое, я тебе картинку напишу*). Творчество Б. Карафёлова завораживает читателя не только вариативными изображениями жены на обложках и внутри произведений, но и красочным миром живописных полотен, созвучных импрессионистическому стилю писательницы. Образно говоря, лейтмотивом их творческой жизни стал лейтмотив *ока* — *окна* как прорыва в визуальность, дополнительным подтверждением чему служит недавно вышедшая книга «Окна».

В творчестве Б. Ахмадулиной и Б. Мессерера, на наш взгляд, доминирует благодаря энергетике звучания стихов поэтессы *слух / аудиальность*, доказательством этому является не только лейтмотив граммофона, но и «серебряный голос» Б. Ахмадулиной, и меткое замечание Т. Гуэрры: «У Беллы был замечательный муж, который слушал и слышал ее жесты». Столкновение обнажающего нервы голоса поэтессы и ее изящной фигурки с дерзостью и раскованностью в стихах послужило, на наш взгляд, созданию контрастных портретов, за которыми всегда скрывается внутреннее переживание создателя за свое творение и скрытое любование им. Примечательно, что оба художника сохраняют право тайнства за творческим процессом, но если Б. Мессерер говорит об этом напрямую (*Уходила в ночь*), то Б. Карафёлов — как бы невзначай, варьируя отстраненное изображение лица жены в зеркалах и на картинах.

- Ахмадулина Б.* Миг бытия : сб. эссе и воспоминаний / худ. Б. Мессерер. М., 1997.
- Ахмадулина Б.* Сны о Грузии : сб. ст. / худ. Б. Мессерер. Тбилиси, 1979.
- Ахмадулина Б.* Тайна : Новые стихи / худ. Б. Мессерер. М., 1983.
- Ахмадулина Б.* Путник : сб. ст. / худ. Б. Мессерер. М., 2007.
- Бродский И.* Лучшее в русском языке... : Вступит. слово на вечере поэзии Б. Ахмадулиной, США, 1987 г. / пер. с англ. В. Куллэ // Ахмадулина Б. Миг бытия : сб. эссе и воспоминаний. М., 1997.
- Ерофеев В. В.* Выступление на передаче «Наблюдатель» от 10.04.1012: интервью А. Дубаса с Б. Мессерером и В. Ерофеевым [Видеозапись]. URL: <http://www.tvkultura.ru> (дата обращения: 27.02.2014).
- Загороднева К. В., Бочкарёва Н. С.* «Внесезонные» книги Дины Рубиной: диалог писателя и художника // Литература в искусстве, искусство в литературе — 2013 : сб. науч. ст. Пермь, 2013.
- Лермонтов : Картины. Акварели. Рисунки : собр. живописных работ поэта.* М., 1980.
- Мессерер Б. А.* Выступление на передаче «Наблюдатель» от 10.04.1012: интервью А. Дубаса с Б. Мессерером и В. Ерофеевым [Видеозапись]. URL: <http://www.tvkultura.ru> (дата обращения: 27.02.2014).
- Рубина Д.* Астральный полет души на уроке физики : рассказы / оформл. серии А. Ходаковского ; в оформлении использованы работы худож. Б. Карафёлова. М., 2005а.
- Рубина Д.* Больно только когда смеюсь : эссе и интервью / худ. Б. Карафёлов. М., 2008.
- Рубина Д.* Двойная фамилия : повести, рассказы / худ. И. И. Лыткина. М., 1990.
- Рубина Д.* На Верхней Масловке : повести и рассказы / оформл. А. Бондаренко. М., 2004.
- Рубина Д.* Окна : роман / худ. Б. Карафёлов. М., 2012.
- Рубина Д.* Холодная весна в Провансе / худ. Б. Карафёлов. М., 2005б.
- Тулякова И. И.* Роль художественного оформления обложки в романном творчестве Т. Шевалье // Мировая литература в контексте культуры : науч. журн. Пермь, 2012. Вып. 1 (7).